

女は男に及ばないと 誰が言ったのか？

黎 継 徳

中国における現代演劇の発展において、女性の従事者は軽視することの出来ない力である。中国では現在数十万人の演劇を職業とする人がおり、その中で女性は相当な数を占めている。歴史的に見ても、女性の数は日ごとに増えており、女性の力はますます強くなっているといえるだろう。

一 女性作家

一九八九年に出版された『中国大百科全書・戯曲巻』によれば、宋から清まで、戯曲の作家は八八人おり、そのうち女性はわずかに二人、二%にも満たない。その間、金と元には女性は見られず、明と清に一人ずついる（葉小純、劉清韻）。中国人研究者の研究によっても、明、清の二代に

わたる女性作家は全部で二二人（一説には二三人）、やはり気の毒なほど少ない。世に伝わる作品には『鴛鴦夢』（葉小純）、『相思硯』（梁孟昭）、『繁華夢』、『全福記』（王筠）、『飲酒読騷』（吳藻）、『黄碧鑑』、『丹青副』、『炎涼卷』、『風凰釧』、『英雄配』、『天鳳引』、『飛虹嘯』、『鏡中圓』、『千秋淚』（劉清韻）など一八本があるものの、そのほかに題名のみをとどめるものや散逸したものなどがあり、どれほどが失われたのかも不明である。

ただ、較べてみれば、男性作家の作品はずっと多いといえる。近年に編集された『中国十大古典悲劇集』、『中国十大古典喜劇集』、『中国十大古典悲喜劇集』にはあわせて三〇本の演目が収録されているが、女性作家の手によるものは一本もないことが明らかな証拠といえるだろう。もちろん

ん、「父権制」(patriarchy) もしくは「男根中心主義」(phallocentrism) の社会においては、史書に名を残すことができた女性ほとんどおらず、その作品が「張の冠を李にかぶせる」ものであったとしても知るよしもない(例えば、阮大鍼の名作『燕子箋』は、実際はその初稿を書いたのは娘の阮麗珍であったといわれている)。

しかし、総括的に見れば、中国演劇の発展史において、女性作家は基本的に席のない状態であったといえるだろう。すなわち、脚本創作の面において、もしくは言説の権利という面において、女性基本的に失語の状態にあったのである。もちろん多くの原因があるが、その最も主たるものが、封建社会の女性に対するはなはだしい圧迫、封建思想の女性に対する極端な蔑視、男権言説の女権言説に対する強烈な締め出しと関係があることは疑いない。この点において、日本の演劇ないしは世界各国の演劇は、みなよく似ているのである。

封建社会が覆された後、とりわけ中華人民共和国が成立した後、女性の政治的地位、経済的地位、社会的地位は大幅に向上し、演劇に従事する女性も目ごとに増えていった。『中国大百科全書 戲劇卷』によれば、二〇世紀初頭から八〇年代末まで、中国の演劇人一〇九人のうち女性は一八人、一九%を占めている。その多くが俳優であるとはいえ、やはり喜ばしい進歩である。

その上、多くの女性が脚本創作に携わり、並々ならぬ成績をおさめている。ある学者は現在の中国女性戯曲作家を三代にわけており、それによれば第一代は安娥、金素秋、周正行、宗華など、第二代は徐策、吳兆芬など、第三代は孫月霞、王秀霞、李莉などである。もし話劇、児童劇、オペラ、ミュージカルなどのジャンルの作者、たとえば李伯釗、胡朋、白峰溪、張莉莉などを加えると、大した陣容になる。

また、中国戯劇家協会「曹禺戯劇文学獎」(原名「全国優秀戯劇本創作獎」)にもとづけば、一九八〇年から二〇〇二年までに一五回選出が行われ、受賞者五二九人のうち女性作家は五五人、一〇・三九%を占める。そのうちの沈虹光、徐策などは数回受賞しており、陳薪伊、查麗芳、田沁鑫、徐春蘭は劇作のみならず、演出も手がけている。また許雁、何冀平、王海鵠、楊菊英、孫月霞、鐘文農、範莎俠、沈経偉、李亭などは話劇『情結』、『天下第一楼』、『洗礼』、『紅領巾』(赤いネッカチーフ)、戯曲『画竜点睛』、『駱駝祥子』、『葫蘆廟』、ミュージカル『寒号鳥』、『未来組合』などの優秀作品を書き上げ、中にはすでに古典的名作となっているものもある。これらのことは、中国の女性作家が言説の権利をすでに自覚的に勝ち取り、同時にそれを有効なものとしていること、そして中国の現代演劇の創作における新たな勢力となっていることを十分に証明しているだろう。

二 女性演出家

中国古代演劇はいうまでもなく、中国現代演劇の早期にも、女性演出家はいなかった。新中国成立以降、女性演出家は頭角をあらわし始めたが、結局のところどのくらいいるのかについては統計がない。しかし、中央実験話劇院の總監督孫維世、中国青年芸術劇院の演出家陳顥、張奇虹、林蔭宇、中国評劇院總監督張璋、中国鉄路文工団總監督陳薪伊、中央戲劇学院演出科教授曹其敬、浙江小百花越劇団演出家楊小青、瀋陽評劇院演出家楊曉彦、中国国家話劇院演出家田沁鑫などはみな、中国の優秀な演出家である。

これらの女性演出家は、ほとんどが現在の中国演劇界においても活躍中である。一九八〇年代以降、彼女たちの演出した話劇『商鞅』、『生死場』、『狂飆』、『母親』、『紅鼻子』（ピエロ）、児童劇『馬蘭花』、オペラ『蒼原』、越劇『西廂記』、『陸游与唐琬』、『荊釵記』、黄梅戲『徽州女人』、京劇『貞観盛世』、甬劇『典妻』、評劇『疙瘩屯』および外国の名作『イソップ』、『ガリレイ伝』、『オセロ』などは大きな影響力を生み出した。

さらに、ここで記しておきたいのは、「二〇〇二—二〇〇三年国家舞台芸術精品工程」の一〇本の「精品演目」に選ばれた作品のうち、女性演出家の作品が半数近くを占めた

ことである（陳薪伊の話劇『商鞅』と京劇『貞観盛事』、曹其敬のオペラ『蒼原』、楊小青の越劇『陸游与唐琬』）。陳薪伊一人で二作品が選ばれており、その実力の一端をうかがうことができるだろう。これらの成果は、中国女性の芸術的才能を示すものであり、社会、人生、愛情、婚姻、芸術ないしは両性の関係についての女性の思考をあらわしているのである。

三 女優

中国の封建社会において、俳優の地位はきわめて低く、「七倡、八優、九儒」という言いまわしすらあるほどだった。すなわち、俳優は娼妓の後ろに位置づけられているのである。女優の地位についてはなおさら言うまでもないだろう。元末、夏庭芝の『青樓記』の記載によれば、元初から至正一五年にいたるまでの八〇年間に、珠帘秀、順時秀、天然秀など大量の女優が出現している。しかし彼女たちはみな妓楼の女性であり、芸を売りながら身体も売っていた。さらに、当局の制限と世俗の偏見により、女性は常に演劇をする権利を剥奪されてきた。明、清の二代にわたり、女優が公共の場所で演ずることは何度も公布によって禁止されている。一七七二年頃、乾隆帝は女優が都で演劇をすることを禁じた。従って、早期の京劇の俳優はすべて男性で

ある。光緒（一八七五—一九〇八）の中期になって、やつと再び女優が出現するのである。

『中国大百科全書・戯曲巻』によれば、元初（一二七一年）から清末（一九一二年）までの七百年あまりの間、「京腔十三絶」と「同光十三絶」を加えた俳優六二人のうち、女優はただ一人（元の珠帘秀）で、わずかに一・六%を占めるのみである。一九〇七年二月、中国人留学生が日本で『椿姫』を上演したとき、依然として舞台の上は男性ばかりだったのである。

五四運動の後、女性の地位が向上し、封建思想が批判されるようになって、多くの女性が演劇俳優の道に身を投じるようになった。とりわけ新中国成立以降、女優はさらに増加していった。『中国大百科全書・戯曲巻』によれば、辛亥革命（一九一二年）から八〇年代末までの七〇年間、俳優一二三人のうち女優は二二人で、一七%に達している。そのうちの多くの女優は、新中国になって養成されたものである。

また、「中国戯劇梅花獎」にもとづけば、一九八二年から二〇〇三年までの間に四八二人が受賞しており、女優は少なくとも半数以上を占めている。そのうち、「二度梅」は二八人、うち女優は一八人で六四・二%を占め、男優を大きく圧倒している。

ところで、中国の戯曲には「生」、「旦」、「淨」、「末」、

「丑」などの役柄がある。ただし非常に長い間、中国戯曲はすべて老生に重きを置いており、旦はただの脇役に過ぎず、その上すべて男性によって担われていた。

京劇の二百年あまりの歴史において、およそ百年間、女優は存在しなかった。一九二七年になると、京劇の「通天教主」と称された王瑤卿がしきたりを破り、最初の女弟子李慧琴をとる。同年、梅蘭芳が女弟子新艷秋をとって、やつと戯曲の舞台上の女優は日ごとに増えていった。後に、四大名旦といわれた梅蘭芳、程硯秋、尚小雲、荀慧生の努力により、京劇はもとの老生を主とするあり方から、旦に重きを置くあり方に変わっていく。やがて、「旦がいなければ芝居ができない」（無旦不成戲）、「旦が出なければ芝居をしにくく、旦がいなければ一座をつくれぬ」（缺旦戲難演、無旦不成班）などの言いまわしが生まれるほどになった。

現在では、中国戯曲の旦は、一部の古い劇（昆曲、川劇、二人台など）の「彩旦」（女の道化役）が依然として男性に担われている以外は、ほとんど女優に交代した。男旦（簡単にいえば日本の「女形」に相当する）は徐々に特殊な芸術の一ジャンルに変化しており、本来の意義は失われ、後継者もほとんどいない。

そのみならず、旦以外の役柄では逆に、「女老生」、「女小生」、「女花臉」（淨のこと）などのように、女優が出現している。それらの女優は数が多いだけでなく、すぐれた成

果を挙げており、たとえば越劇の徐玉蘭、尹桂芳、茅威濤、董柯娣、蕭雅、評劇の洪影、張俊玲、京劇の王海敏（台灣）、河北梆子の裴艷玲、龍江劇の白淑賢などがいる。

さらには、すべての俳優が女性という劇——越劇も出現している。これは中国現代演劇発展史における、非常に面白い現象と言わざるを得ない。その中には社会学、政治学、芸術学、美学、心理学などの面における意義が含まれるだけでなく、ジェンダー文化学や人類文化学の暗号も隠れているだろう。

中国の話劇も、その初めから女優が存在していたわけではない。早期の文明戯は、すでに松井須磨子などの女優のいた日本の新派劇の影響を受けているものの、劇中のすべての役は俳優によって演じられていた。一九〇七年二月、日本に留学した中国人留学生によって組織された「春柳社」が東京で『椿姫』を上演したとき、マルグリットを演じたのは後に著名な文学者となる李叔同（弘一法師）である。

任天知主宰の「進化団」が上演した演目で、たとえば一九〇九年四月、日本の作家村井弦斎の『両美人』を脚色した『血蓑衣』でも、ヒロインの伯爵令嬢を俳優の馬絳士が演じた。天津・南開中学の「南開新劇団」は有名な早期の劇団だが、この学校の学生で後に中国の総理となった周恩来、および後に中国文聯主席、中国戲劇家協会主席となった著名な劇作家の曹禺は、いずれも劇中で女性役を演じた

経験を持っている。

一九一四年、上海の「民興社」は男女共演を行なった。これは女優の最も早い出現ではないものの、少なくとも、当時すでに女優がいたことを説明するものである。

現在、中国話劇の女優は舞台上で大いに異彩を放っている。統計によれば、「中国戲劇梅花獎」二一回に、一〇七人の話劇俳優の受賞者があり、うち女優は四八人、四四・八%を占める。中国話劇界の女優は、中国の話劇事業の半分を支えていることができるだろう。

四 女性管理者

演劇の主な創作スタッフのほかにも、多くの女性が文化主管部門や劇団の指導の仕事を担い、演劇事業の指導者、組織者となっている。北京の現状を例に挙げれば、中国兒童芸術劇院名誉院長方掬芬、副院長王慶、北京人民芸術劇院副院長梁倩、北京京劇院院長王玉珍、北方昆曲劇院副院長楊鳳一、北京兒童芸術劇院名誉院長李若君、副院長馬海玲、文化部副部長孟曉驄、北京市文化局芸術処処長汪麗姪などは、みな女性である。

現在の中国戲劇家協会主席団は、主席、副主席あわせて一六人、うち女性は六人、彼女たちは俳優の方掬芬、劉長瑜、李維康、裴艷玲、茅威濤、白淑賢で、三七・五%を占め

ている。

これら数名の芸術家は、今現在の、あるいはかつての劇団の指導者でもある。これほど多くの女性が劇団、文化部門、民間団体の指導職についていることは、彼女たち自身が女権言説の発言者であると同時に、演劇政策の制定や方針の把握、演目の選択、芸術風格や劇団管理などの面において女性の足跡を残し、演劇の発展に直接影響を与え、あるいは一定の程度においてその発展の方向を決定するということであろう。

時に院長や団長個人の風格は、劇団の風格にもなりうるものである。たとえば、茅威濤は浙江小百花越劇団団長であり、白淑賢はかつて黒龍江省龍江劇院院長であった（現在は黒龍江省文化庁副庁長）。一人は南、一人は北と、はるか遠くから呼応しあい、彼女たちの所属する劇団の上演演目は、いずれも彼女たちの専攻する役柄を主としている。

浙江小百花越劇団の上演する『漢宮怨』、『西廂記』、『陸游与唐琬』であれ、黒龍江省龍江劇院の上演する『荒唐宝玉』、『木蘭伝奇』、『梁紅玉』であれ、すべて「女小生」の劇であり、これらも浙江小百花越劇団の柔の中に剛あり、黒龍江省龍江劇院の剛の中に柔ありの芸術風格をつくりあげているのである。

五 女性理論家、評論家

中国の現代演劇において、女性理論家、評論家は数が多くだけでなく、非常に活躍している。北京を例に挙げれば、中国芸術研究院話劇研究所の現所長、副所長はすべて女性の博士であり、一〇人いる研究員のうち六人が女性である。同院の戯曲研究所は二十七人いる研究員のうち十四人が女性、一三人が男性である。北京市芸術研究所は十二人の研究員のうち、一二人が男性、一〇人が女性である。ここからも、半数以上が女性であるといえる。

また、筆者の大まかな統計によれば、中国戯劇家協会の機関紙『中国戯劇』に文章を発表した執筆者は、二〇〇二年だけでおよそ三二〇人おり、うち女性の執筆者は八〇人、二五%を占める。そして、彼女たちの理論や評論の多くが、演劇界の高い関心を集めている。

一例を挙げると、一九九〇年代以降、中国国家話劇院の青年演出家孟京輝の実験演劇シリーズ『ゴドーを待ちながら』（一九九一）、『思凡』（一九九二）、『バルコニー』（一九九三）、『我愛×××』（一九九四）、『放下你的鞭子・沃依采克』（お前の鞭を捨てろ・ヴォイツェック、一九九五）、『愛情螞蟻』（愛情のアリ、一九九七）、『恋愛的犀牛』（恋するサイ、一九九九）、『盜版浮士德』（海賊版ファウスト、二〇

○○)などが、中国の現代演劇においてもはやされ、「孟氏演劇」と称揚された。

しかし、これらの作品についての認識には大きな相違があり、誉めるものもあればなすものもあつた。だが、その賛否にかかわらず、真にすぐれた文章は必ずしも多くなかつた。というのも、中国演劇界にとって「孟氏演劇」は新しい演劇であり、それについて述べ、評論するための既成の理論、観点、用語がなかつたためであらう。

青年演劇評論家石琳琳(筆名は溯石)は独特の慧眼を持っており、『文化月刊』、『中国戲劇』などの雑誌に相次いで発表した「精神の殿堂を再建する」(一九九三)、「舞台の夢追い人の探検と迷い——孟京輝の実験演劇について」(二〇〇〇)などの文章は、孟京輝の探索を高く評価し、彼の主要な作品を詳細に分析した。

これらの文章は、正確かつ深く、鮮明に「孟氏演劇」の精神的核心、本質的特徴、審美の趣旨や存在価値を詳述し、その演劇を「新しい象徴性を持った詩的演劇」、「独特の自述的な精神のテクスト」、「彼のすべての劇は、ほとんど奔放、思いやり、ユーモア、でたらめ、不遜の混合体であり、近代主義の気質と古典主義の趣味をあわせ持ち、その中に荒々しい転覆と唯美的な興趣は同時にあらわれ、深い詩情と諧謔の嘲りは互いに映え、たびたび長引く感情の起伏は強烈な韻律のリズムを伴い、際立つて誇張された動作は灼

熱の表現風格を突出させている」と指摘している。

また、石は同時に「孟氏演劇」の発展と変化を眼光鋭く、透徹した理論で指摘し、「激情の湧き起る衝撃の状態は、静かで沈鬱な瞑想の徘徊状態に入った」、「青春の熱がひいた後、彼の演劇はもうそれほど激情あふれるものではなくなり、日ごとに蒼白の空洞があらわになっていった。形式上のいろいろな新機軸は見るものの目をくらませるものの、新しい作品はすべてかつての集大成となり、詩意の誇張の中には『作りのもの』の痕跡があらわれ、もともとひそかに存在し、あるいは隠れて見えなかつた問題が次第に突出するようになった。……ある種の作品は突然不可思議にドタバタ劇の様相を呈し、動作から言葉まで、世俗的な記号がひそやかに入りこみ、本来の諧謔に富んだしやれを滑稽で騒々しい笑いに、趣ある優雅さをこびたなまめかしさに向かわせ、芸術の境界と格調には明らかな下降があらわれた」と述べている。

これらの適切な評価は広く演劇界の同意を得るところとなり、また孟京輝本人の首肯をも得た。このため、「舞台の夢追い人の探検と迷い」は二〇〇〇年に第一回「中国文聯優秀文芸評論獎」を獲得している。

昨年末、北京人民芸術劇院と中国国家話劇院が同時に版の異なる『趙氏孤児』を上演し、前者は金海曙作、林兆華演出、後者は田沁鑫の作・演出により、中国演劇界に大き

な風波を引き起こした。石琳琳が『文芸報』に発表した『趙氏孤児』の今日における運命¹⁾は、一貫した深い思索と率直な風格で両者の優劣を比較し、再び演劇評論界の注目を集めたのである。

このほかに、演劇教育、舞台美術、衣裳、メイク、音響、照明、道具ないしはマネージメント、制作の面においても多くの女性が活躍しているが、紙幅の関係から、ここではひとつひとつの例は挙げない。

以上のことから、中国現代演劇の発展において、演劇に携わる女性が多く、の面において男性に劣っていないことがわかるだろう。ただ彼女たちの全面的な発展は、中国における女性解放の向上を待たねばならない点もある。多くの場合において、人為的な原因のみならず、歴史的、社会的要因によって、彼女たちはある面（たとえば劇作、演出）ではまだ完全に男性と肩を並べることができないでいる。芸術創作はなお男権意識を色濃く持っており、多くの場合においてまだ、自発段階から自覚段階へと向かつてはいない。

しかし、もはや疑いなく彼女たちは中国現代演劇において非常に重要で欠くことのできない、そして軽視することのできない力である。彼女たちは自身の独特な思想、視点、才能、方法によって中国現代演劇の建設に参加し、その建設の中で、自分自身の価値を体現し、自己の解放を実現しているのである。

原注

- (1) 原文では劉淑曾となっているが、実際は誤りである。清代に劉淑曾という女性作家はいるが、劉清韻ではない。胡文楷『歷代婦女著作考』上海古籍出版社、一九八五年を参照。
- (2) 葉長海『明清戲曲與女性角色』『戲劇藝術』一九九四年第四期、李祥林『性別文化視野中的東方戲曲』香港天馬圖書有限公司、二〇〇一年。
- (3) 譚正璧『中国女性文学史話』百花文芸出版社、一九八四年。
- (4) 謝柏梁『中国当代戲曲文学史』中国戲劇出版社、二〇〇三年。
- (5) 江上行『六十年京劇見聞』学林出版社、一七〇頁。
- (6) 少数の俳優は清、民国にまたがっているが、主たる芸術活動は清に行なわれ、清の昇平署外学に入選していることから見て、清代として統計している。
- (7) 『中国戲劇』二〇〇〇年第三期。

訳注

- (1) 中国語でいう「戲曲」であり、日本語では伝統劇・地方劇などと訳されることの多い、歌舞入りの演劇を指す。
- (2) 近代劇もしくは現代劇。
- (3) 当該の賞を二度受けている者。
- (4) 且は女性役、その他は男性役である。

(邦訳 田村容子)